

# El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda

Fernando Mazás \*

Fecha de recepción: mayo 2014

Fecha de aceptación: mayo 2015

Versión final: julio 2016

---

**Resumen:** A través del análisis del rol del vestuario y la caracterización en el clásico film *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, este artículo pretende, mediante un marco teórico compuesto principalmente por las perspectivas de Walter Benjamin, Roland Barthes y Slavoj Žižek, sacar al sistema de la moda de su habitual rol superficial y fomentador del consumo conspicuo, para proponer que al ponerse en combinación con el sistema audiovisual, se crea una potente herramienta crítica, capaz de echar luz sobre algunos de los discursos ideológicos más densos que configuran el imaginario social.

**Palabras clave:** alegoría - Barthes - Benjamin - Cine - código - fetiche - ideología - metalenguaje - Moda - Roland Barthes - Žižek.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 151]

---

(\*) Licenciado en Cinematografía (orientación dirección, cuya tesis de grado está en proceso de edición) por la Universidad del Cine, en la cual dicta clases en las cátedras de Semiología y Semiótica del Cine.

## Moda, Cine e ideología.

### *Vértigo* de Alfred Hitchcock como ejemplo alegoría y metalenguaje

Tanto la Moda como el Cine son ámbitos fundamentales de la cultura popular en cuanto a su capacidad para crear íconos, moldear la opinión pública, influir en los mercados y ayudar a propagar tendencias ideológicas. A consecuencia, ambos sistemas han sido frecuentemente demonizados y estigmatizados como herramientas propagandísticas y lava-cerebros al servicio de la lógica del consumo capitalista. Si bien en líneas generales estas acusaciones no carecen de asidero, el propósito de este artículo es que muy habitualmente se confunde el foco de análisis y se termina matando al mensajero en vez de al enemigo real, que en este caso son los sujetos estructurados en *aparatos ideológicos represivos*, generalmente invisibles a la mirada masiva, que se sirven de estas herramientas tecnológicas de la cultura popular para cumplir con sus respectivas agendas ideológicas. Como contrapartida de la visión tradicional, consideramos que tanto la Moda como el Cine, y lo que es más potente aún, la instancia

de combinación de ambos sistemas, pueden producir artículos culturales que sirvan para elevar el nivel de conciencia a través de la denuncia ideológica y crear nuevas herramientas intelectuales y perspectivas desarrollo del pensamiento.

A modo de ejemplo que sirva para fundamentar esta perspectiva se procederá al análisis del film *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, no solo por ser considerada una obra cinematográfica de gran magnitud en cuanto a su nivel de interpelación espectacular, sino porque es un film en el cual la moda y el vestido cumplen un rol preponderante en su estructura narrativa. De esta manera el *film*, poniendo al Cine como 'metalenguaje' de la Moda, se convierte en una potente 'alegoría' (en el sentido que Walter Benjamin le da al término), que no solamente saca a ambos sistemas de su rol habitual de propagadores de la lógica del consumo, sino que también propone una intensa reflexión sobre alguno de los presupuestos ideológicos básicos (identidad y violencia de género, economía libidinal y fetichismo, apariencia y conciencia de clase, el lugar de la verdad) sobre los cuales se edifica la cultura contemporánea.

El punto de partida para comenzar el análisis, será el de revisar la particular relación que durante muchos años han mantenido los principales responsables del film, en cuanto a la dirección y a su diseño de vestuario. Alfred Hitchcock y Edith Head, cuyas carreras se extendieron desde los años '20 hasta los años '70, han trabajado juntos en una estrecha relación, tanto personal como profesional, que ha logrado adaptarse a dos de las más grandes transformaciones en la historia del cine: del mudo al sonoro y del blanco y negro color produciendo obras como *Notorious*, *Rear window*, *To catch a thief* y *Vértigo* donde el vestido tiene una preponderancia que al mismo tiempo mantiene una relación directa con la historia, los personajes y la audiencia.

Teniendo en cuenta que desde el punto de vista de la realización cinematográfica integral, cada aspecto del film debe contribuir al tema y atmosfera de la historia, el vestuario tiene el poder definitivo para determinar la apariencia del cuerpo. Debe también poder hacer perceptible para el espectador características intrínsecas constitutivas del personaje. La tarea del diseñador de vestuario será la de armonizar las características de la apariencia del personaje con el cuerpo real del actor.

En el caso del *film Vértigo*, Kim Novak, la protagonista femenina, interpreta a tres mujeres distintas: Judy Barton y Madeleine, que a su vez es la mujer de Gavin Elster y la reencarnación del espíritu de Carlotta Valdes, la tercera mujer, la enigmática bisabuela de Madeleine muerta 100 años atrás. Cada mujer tenía su propio estilo y comportamiento que la transformaban en la próxima.

Supuestamente, Madeleine Elster es una mujer de clase acomodada, la heredera de una empresa naviera, y por lo tanto, debe vestir acorde. Desde un vestido de noche de seda hasta una estola de piel, sus vestidos sugieren la elegancia de los acaudalados. No obstante, su estilo, representado sobre todo en el traje gris, connota una sobria y austera elegancia. La apariencia de Madeleine ilustra su asimilación de la identidad de Carlota Valdes. En la escena del museo, replicando al retrato de Carlota, son los detalles de su aspecto y accesorios los que convencen a Scottie y al espectador de esta encarnación transpersonal: el bouquet de rosas junto con el remolino en su arreglo de peinado, no dejan ninguna duda. En cambio, la apariencia de Judy es totalmente distinta. Económicamente, ella y Madeleine pertenecen a mundos opuestos. La ropa de Judy es barata y carece de sofisticación. Sus

conjuntos están adornados por bijouterie barata y de gusto dudoso. El contraste con el estilo de Madeleine, y sobre todo de su traje gris, es sumamente notable. Madeleine es una criatura de artificio, una fabricación. Judy, en cambio, es incuestionablemente real. Mientras Madeleine es sexualmente inalcanzable, etérea e irreal, Judy es de una voluptuosidad carnosa y provocativa. Su ropa se adhiere a su cuerpo exacerbando su figura.

Hecho de telas más suaves el vestuario de Judy le permitió a Kim Novak relajarse y estar más cómoda, sobre todo por la posibilidad de interpretar a un personaje para el que no necesita usar corpiño. La voluptuosa y natural Judy funciona como contrapartida de la fantasmagórica Madeleine. Y por supuesto, como rasgo distintivo más importante, Judy no es rubia, rasgo característico de los roles femeninos de los films de Hitchcock que analizaremos más adelante.

Es justamente por este deslizamiento de identidad entre las tres mujeres que el filósofo y crítico cultural esloveno, Slavoj Žizek, en contra de la creencia popular, considera a *Vértigo* como una película fundamentalmente anti-platónica. Al final de la película, Scottie explota de ira cuando descubre que Judy, a quien él trata de convertir en Madeleine, ya es la mujer que él conoció como Madeleine. Es propiamente una furia platónica porque él quería transformar una copia en un original, Madeleine que para él era el original y el original estaba perdido, él quería rehacer a Judy como Madeleine, luego, lo que él descubre no es que la copia no puede alcanzar al original, esta es una experiencia muy simple que no tiene nada de dramática, es una problemática platónica, tenemos un ideal, nunca lo podemos alcanzar, etc. La experiencia aquí no es que el original es siempre una copia sino que lo que pensamos que era una copia ya es el original, el problema no es tanto el esfuerzo para convertirla en Madeleine sino que ella ya era Madeleine, que la copia es más original que el original mismo.

La aproximación de Žizek tiene una intensa relación con la perspectiva que otro filósofo alemán y en gran medida precursor de la crítica cultural, Walter Benjamin, cuando aborda el problema del mito de la originalidad y la exclusividad en el objeto artístico. A diferencia de su colega y amigo Teodoro Adorno, a Benjamín no le preocupa tanto el “aura” de la obra de arte individual sino la forma en la cual el objeto artístico es usado bajo las condiciones de los modos de producción vigentes y sus implicancias con respecto a la experiencia humana. En el capitalismo, la producción masiva de artículos de moda es conducente a la detención del progreso mediante la sedimentación de clases. Es por eso que la diferencia fundamental entre Judy y Madeleine es una diferencia de clase, con todo lo que eso connota. La moda funciona como un ocultamiento del mundo natural. La moda ejerce el mismo poder que la posesión de culto que según Benjamin también ocurre en las obras de arte “aurático”; el individuo es absorbido en el objeto que admira. Como ocurre en el caso de Scottie su fetichismo no es exclusivamente sexual sino que es al mismo tiempo, el fetichismo ideológico de la commodificación. Pero lo interesante que muestra el relato del film *Vértigo* es la homologación entre el fetichismo económico y el sexual, ya que esta lujuria por los objetos inanimados que commodifican a la mujer, representados en el argumento del film por la obsesiva remodelación de Judy para transformarla en Madeleine por parte de Scottie, son análogos a la forma en como está estructurada la economía libidinal masculina.

Muchos críticos que han interpretado el film *Vértigo*, coinciden en que el tema implícito del film es la necrofilia, ya que Scottie quería acostarse con una muerta. Slavoj Žizek, sube

la apuesta afirmando que la necrofilia está en la base de la posición libidinal masculina. Según su perspectiva la relación de Scottie hacia Madeleine o Judy es un excelente ejemplo de lo que Lacan llama goce fálico masturbatorio. Para Lacan la posición del goce masculino se construye en una estructura masturbatoria. Es un acto sexual con un partenaire imaginario. Uno lo hace con sigo mismo, pero fantasea con un partenaire. El partenaire es usado como una especie de argumento de masturbación para sostener la fantasía, ya que la fuente del goce proviene del elemento fantasmático. Esto se puede ver con mucha claridad en la segunda parte del film cuando Scottie comienza el proceso obsesivo y mortificante de remodelación (*make over*) de Judy para hacerla coincidir exactamente con el aspecto de Madeleine, su amor perdido. Por supuesto, en este proceso de remodelación la moda, y en particular, el traje gris que lucía Madeleine en el momento de morir.

No es casualidad que el personaje de Madeleine esté caracterizado como un fantasma. Edith head viste a Madeleine con una paleta sombría de colores donde predominan el gris, el negro, el blanco y el azul: un abrigo blanco con una bufanda de chifon negra sobre un vestido azul marino con cuello negro. Esta combinación sirve para lavar la complejidad clara de la actriz otorgándole un aire pálido y mortuario. Alfred Hitchcock pidió especialmente el color gris para Madeleine aun sabiendo que ese color suele lucir muy severo en las mujeres rubias. Estos tonos severos terminan dándole a Madeleine un tono siniestro que caracteriza al aspecto de la típica rubia distante de Hitchcock, descrita en su entrevista con François Truffaut como “la paradoja entre el fuego interno y una superficie fría”. Su modo de vestir acentúa esta distancia y frialdad. A pesar de ajustar bien y realzar su figura, la ropa oculta la piel casi en su totalidad.

La obsesión que Scottie tenía en cuanto a la particularidad del vestuario de Madeleine, hacía eco con la obsesión que Hitchcock tenía sobre el vestuario de sus actrices. El propio director estaba obsesionado con el mismo traje gris al que termino imponiendo como vestuario de la película a pesar de la resistencia de la protagonista. Al igual que el personaje de Scottie, Hitchcock despliega su lado oscuro al moldear a la actriz de acuerdo a su propia visión obsesiva. Esto era para Hitchcock un tema profundamente instalado en su conciencia, al que repetía obsesivamente moldeando a las rubias actrices de todas sus películas para adecuarlas a su fantasía, hasta volver la situación tan insoportable que ellas, invariablemente, lo abandonaban. Judy se pregunta por qué Scottie no puede amarla tal como es, al igual que Kim Novak se preguntaba lo mismo en relación a Hollywood en general. Cuando Scottie intenta recrear a Madeleine, está particularmente obsesionado con su apariencia, para lo cual su vestuario es esencial. El vestuario diseñado para Madeleine, la mujer imaginaria, es sofisticado pero básico, sobrio y despojado si se lo compara con la suntuosidad y saturación de los escenarios. De sus vestidos, el conjunto gris es sin dudas el más relevante ya que aparece 6 veces: la primera vez que Scottie sigue a Madeleine hasta el museo, por primera vez en el convento, cuando el cuerpo de la verdadera mujer de Elster fue lanzado desde la cima de la torre y Scottie lo ve desde la ventana de la escalera, dos veces más cuando Scottie ve a mujeres similares en el restaurant Ernie's y por último en la “remodelación” final de Madeleine. Cuando Kim Novak vio por primera vez el traje gris que le iba a dificultar mucho su trabajo ya que le resulto muy rígido casi asfixiante. Luego, la actriz acepto que la rigidez del traje, que hasta le modifico su postura, como si se tratara de un corsé, le ayudo a encontrar el personaje ya que reflejaba la rigidez en la per-

sonalidad del personaje de Madeleine. El color gris, en su ambigüedad simbólica, colabora para crear la identidad indefinida y vacía del personaje de Madeleine. Identidad principalmente completada por la subjetividad del espectador por intermedio de la subjetividad de Scottie, quién sumido en su obsesión fetichista no puede consumir su relación con Judy hasta que ella se pone el traje; su deseo por Madeleine parece estar construido sobre esta imposibilidad de tenerla. Su deseo está basado en lo que no puede tener.

Zizek destaca que cuando finalmente Judy se pone el vestido de Madeleine, para la subjetividad de Scottie la fantasía se realiza. Y ese preciso momento, cuando la fantasía se realiza, para la subjetividad masculina, es también justo el momento donde el sueño se transforma en pesadilla. La fantasía realizada solo se puede sostener a través de la violencia extrema. En este caso es la violencia ejercida por Scottie sobre Judy, remodelándola brutalmente como Madeleine. El resultado de esa violencia es la coordinación perfecta entre la fantasía y la realidad, como si fuera un corto circuito. Es un proceso de mortificación que también mortifica el deseo de la mujer. Es como si, para tener relaciones sexuales con ella la única manera de hacerlo es transformándola en una mujer muerta. Para la economía libidinal masculina la única buena mujer es una mujer muerta.

La perspectiva de Zizek con Benjamin cuando este nos apercibe sobre como la lujuria por los objetos nuevos atrofia nuestro amor por la humanidad haciéndonos sucumbir al *sex appeal* de lo inorgánico. La mujer es transformada en una mercancía y se transforma en un sujeto vuelto objeto por virtud de sus adornos con objetos inanimados. Como contrapartida, estos objetos se vuelven animados a través de su carácter fetichista y su parodia de la naturaleza. El artículo de moda se transforma en un ente que desafía la dicotomía tradicional entre el sujeto y el objeto. Eso es el traje gris de Madeleine y el collar de Carlota. Básicamente el cuerpo de la actriz Kim Novak se transforma en otro objeto inanimado que solo en conjunción con estos ítems de vestuario, sirve como soporte para la creación del personaje. Esta confusión entre el sujeto y el objeto, entre la mujer y el vestido, es uno de los puntos más interesantes del *film Vertigo*. ¿A quién ama Scottie realmente? ¿A Judy o al traje gris? Supuestamente ama a Madeleine, pero... ¿Qué es Madeleine? ¿Una mujer o un fantasma? Lo interesante de Madeleine es que no es Judy ni tampoco el traje gris, sino algo que pasa *entre* las dos instancias y es producto de su combinación.

Cuando Scottie lleva a Judy a cenar por primera vez, van a Ernie's, el restaurante donde él vió a Madeleine por primera vez. Allí, él se sienta enfrente de ella y entonces, en el fondo de espaldas a Judy él ve a otra mujer aproximándose que tiene el mismo vestido gris que la verdadera noble y sublime Madeleine tenía en aquel momento. Por un instante, Scottie queda perplejo, ya que puede ver al mismo tiempo a Judy y a Madeleine representadas en personas distintas. En la medida en que la mujer se acerca es claro que se trata sólo de una ilusión, pero en ese breve momento de confusión, Scottie confronta a la chica común con el ideal platónico mismo. El absoluto aparece como una pura apariencia literalmente, como lo explica Lacan en su *Seminario 11*, cuando indica que el suprasensible platónico aparece como apariencia.

En esta escena, en este exceso, tenemos una toma que es en cierto sentido subjetiva, un fenómeno fantasmático pero demasiado fuerte para ser subjetivizado. Tenemos aquí, y esto es lo que quiero decir, una toma, una mirada que no puede ser subjetivizada, asumida por el sujeto, por ejemplo ese perfil es visto desde cierta posición de la mirada, esta mirada

no puede ser la de Scottie aunque es precisamente su fantasía, es como dijo Lacan: nuestra fantasía fundamental no podemos subjetivizarla. Esto nos lleva a la interesante noción crucial lacaniana de la mirada como objeto, esta idea que también la pensó Gilles Deleuze en la gran revolución del cine, que en el cine es como si la mirada le fuera robada al sujeto transformada en un objeto. Es por eso que el famoso reproche feminista de que en Hollywood la mujer es objetivada como un objeto para la mirada del hombre es incorrecto, ya que para Lacan la mirada no está del lado del sujeto está del lado del objeto. En el caso de *Vértigo*, la mirada es Madeleine, en su dimensión subjetiva más radical.

Como lo había anticipado Žižek, por otra vía de razonamiento y con otro marco teórico, el filósofo francés Gilles Deleuze en sus estudios sobre el cine habría alcanzado con respecto al problema de la representación cinematográfica de la subjetividad una conclusión similar a la de Lacan. Deleuze, en el capítulo 6 de *La Imagen-Tiempo (Las potencias de lo falso)*, propone una tercera instancia más allá de la descripción y de la narración: *el relato*, que concierne en general a la relación sujeto-objeto y al desarrollo de esta relación (mientras que la narración concernía al desarrollo del esquema sensoriomotriz). El modelo de verdad encuentra entonces su plena expresión no ya en la conexión sensoriomotriz, sino en la “adecuación” del sujeto y el objeto. No obstante hay que precisar que son el objeto y el sujeto en las condiciones de cine. Por convención se llama objetivo a lo que “ve” la cámara, y subjetivo a lo que “ve” el personaje. Esta convención solo rige en el cine, no en el teatro. Ahora bien, es preciso que la cámara vea al personaje: el mismo personaje unas veces ve, y otras veces es visto. Pero además la propia cámara trae al personaje visto y lo que el personaje ve. Podemos considerar entonces que el relato es el desarrollo de los dos tipos de imágenes, objetivas y subjetivas, su compleja relación que puede llegar incluso al antagonismo pero que debe resolverse en una identidad del tipo YO = YO: identidad del personaje que es visto y que ve, pero también identidad del cineasta – cámara, que ve al personaje, y lo que el personaje ve.

Hay otro modo de relato donde la distinción de lo objetivo y lo subjetivo, pero también su identificación quedan en entredicho. Pasolini sacó por su cuenta las consecuencias de esta nueva situación en lo que él llamaba “Cine de poesía”, por oposición al llamado cine de prosa. En el cine de poesía se desvanecía la distinción entre lo que veía subjetivamente el personaje y lo que veía objetivamente la cámara, no en provecho del uno o de la otra, sino porque la cámara tomaba una presencia subjetiva, adquiría una visión interior que estaba en una relación de “simulación” (mimesis) con la manera de ver del personaje. De esta manera Pasolini descubría de los dos elementos del relato tradicional, el relato indirecto objetivo desde el punto de vista de la cámara, el relato directo subjetivo desde el punto de vista del personaje, para alcanzar la forma especialísima de un “Discurso indirecto libre”, de una “Subjetiva indirecta libre”. Se establecía una contaminación de las dos clases de imágenes, de manera tal que las visiones insólitas de la cámara (la alternancia de diferente objetivos, el *zoom*, los ángulos extraordinarios, los movimientos anormales, las detenciones...), expresaban las visiones singulares del personaje y a su vez estas se expresaban en aquellas, pero llevando el conjunto a la potencia de lo falso.

Como contrapartida, la Moda como fenómeno también pone de relieve como el vestido juega un rol central en la subjetividad femenina de forma reflexiva, es decir, en cuanto a la relación entre su identidad y apariencia. Tanto Elster como Scottie, le indican al especta-

dor que hay algo en Judy, una cualidad intrínseca que es susceptible a la transformación de acuerdo al capricho masculino. Judy no existe completamente ya que ella no ha sido “ella misma” por suficiente tiempo. Los hombres no la aman por quien ella “es” ya que en Judy no hay nada que amar. Para ser apreciada por la mirada masculina ella debe transformarse en Madeleine. Para entender esta necesidad enfermiza que tiene Judy por ser aceptada por el ojo masculino, es necesario pensar el rol de la ideología en todo este entramado.

Retomando a Lacan, su lectura sobre el paradigma del Edipo de Sigmund Freud posibilitó que ciertos teóricos post-estructuralistas entre los cuales se encuentra Teresa de Laurentis, Stephen Heat y principalmente Lois Althusser, se apropiaran de este concepto originado en el psicoanálisis para aplicarlo en el terreno de la teoría política redefiniendo así el significado tradicional de los términos Subjetividad, Ideología e Interpelación. Una de las suposiciones centrales sostenida por este marco teórico es que la subjetividad debe ser abordada como construcción discursiva: el sujeto es constituido a partir de la adquisición del lenguaje, sobre la aceptación de un “Yo” que lo localiza en relaciones de diálogo. El proceso de formación subjetiva sería descrito en términos lacanianos y sería reprocesado consecuentemente de acuerdo a los posicionamientos teóricos Marxistas y Feministas.

La Ideología podría ser entendida como la instancia limitante o desmoralizadora de una comprensión total de las condiciones sociales y del modo en que la gente es constituida por estas. Pero la Ideología no debe ser considerada simplemente como la relación imaginaria del mundo, sino como una práctica material en el sentido que Althusser ha elaborado. De acuerdo con su perspectiva, la ideología no es tan solo un conjunto de ilusiones ni un problema de falsa conciencia. Es la condición necesaria de la acción dentro de una red social. Es una práctica material que existe en el comportamiento de la gente actuando de acuerdo con sus creencias. Esta perspectiva es muy cercana a la de Roland Barthes, para quién el problema de la ideología también es preponderante, especialmente cuando piensa el problema de la moda como sistema.

Si bien Barthes toma como base de su encuadre a la lingüística estructural, la principal diferencia que tiene su enfoque con el de Saussure con respecto a la naturaleza del sistema, es que Barthes también lo percibe como arbitrario, pero no inmotivado. Si la Lengua es una institución y el Habla la expresión momentánea de la Lengua, el Vestido sería la norma, lo concreto, lo institucional y el Vestuario sería la expresión de quien lo lleva, su actualización. En el sistema de la moda existen grupos de decisión que se influyen mutuamente y desde donde surgen los lineamientos para crear las tendencias que configuran la Lengua (código) de dicho sistema. En *Vértigo*, este sujeto puede ser identificado con Gavin Elster, artífice de la primera remodelación de Judy. La lengua (Langue) actúa en cuanto al plano denotado como productora y custodia del sentido acentuando la naturaleza semántica de la moda multiplicando sus signos a través de la discontinuidad de sus nomenclaturas. De esta manera erige un sistema cuya justificación ya no es utilitaria sino únicamente semántica.

Luego, se ponen en juego una serie de metáforas que emparentan a la Moda con el poder político y con la ley religiosa: del decreto pasa a la prescripción, mezclando obligación y premonición, ya que en este caso basta prever para imponer. La femineidad es impuesta por una bajada de línea que dictamina las prendas de vestir que se deberán usar esa temporada y crean una tendencia para la próxima. Pero el sistema de la moda opera de manera perversa y sutil, naturalizando la ley y transformándola en hecho para evitar cualquier

cuestionamiento. Lo decidido, lo impuesto, aparecerá finalmente como necesario y neutro a la manera de un hecho puro y simple. La moda entonces se presenta como un efecto sin causa, como un fenómeno autónomo que se desarrolla por sí mismo. Se pone en marcha un proceso de racionalización el cual transforma a sus signos en una orden de razones para autolegitimarse. En la película *Vértigo*, la severa ley de la moda está representada en la subjetividad de Scottie y en su impulso obsesivo por remodelar a Judy, haciéndola encajar exactamente con la imagen de Madeleine. Judy es la “mujer tipo” que al intentar complacer a Scottie está intentando encajar con el paradigma de la moda, para ella, el único modo de ser aceptada por la comunidad.

Retomando a Althusser, la ideología existe en todo lo que para nosotros es obvio, todo lo que consideramos como sentido común. Pero la ideología solamente representa verdades parciales, disimulando las contradicciones al presentar una explicación aparentemente coherente sobre el orden de las cosas; un discurso inestable cuyo verdadero objetivo es fomentar la libre extensión de las relaciones de producción capitalistas. Althusser describe como las prácticas ideológicas son reproducidas por las instituciones sociales que él dio a llamar “Aparatos Ideológicos Estatales” (AIEs), instituciones que construyen y mantienen el consenso. AIEs y los “Aparatos Represivos Estatales”, las instituciones coercitivas (poder judicial, policía, fuerzas armadas, servicios secretos, etc.) que funcionan por la fuerza, coexisten para garantizar el consenso. Los AIEs incluyen instituciones tales como el sistema de educación, la familia, la ley, los medios y las artes. Todas ellas sirven para re-presentar los *mitos y creencias* congruentes con los valores dominantes y ayudar a preservar en la gente un comportamiento apropiado.

Benjamin parece coincidir extensamente cuando en su libro sobre los pasajes propone que la moda no es más que apariencia (Schein) y una cruda apropiación de la naturaleza. Es un travestismo del mundo natural en vez de una comunión con él. Es por eso que el autor ve a la moda como el truco favorito de Satán, que como si fuera un sistema de dos espejos enfrentados, abre una falsa perspectiva al infinito a través de sus engañosas reflexiones.

Por otra parte, la presión de los códigos de la moda no solo operan en la población femenina. El personaje de Scottie, un hombre de medios “suficientemente independientes” como el mismo se define al principio del film, dedicado al ocio y con mucho tiempo libre en sus manos coincide con la descripción que da Benjamin sobre el personaje del Dandy, elegante, superficial y sumamente susceptible al encanto del *Schein*. Además, para el autor, el Dandy es una tipología que está asociada al jugador compulsivo, cuya adicción al juego de azar es análoga a la moda. Tanto el jugador como aquel que busca el encuentro erótico con la mujer objetivada, se dirigen hacia la ruina absoluta por medio de subir constantemente las apuestas con la esperanza de recuperar lo perdido. Esta es justamente la actitud de Scottie con respecto a Judy: el sube las apuestas hasta el umbral de la violencia para recuperar a Madeleine, lo perdido en este caso). Esta actitud es conducente a la ruina, elemento inextricable de la modernidad, esta innegablemente presente en la moda. Al igual que el acto de apostar, la moda es en última instancia carente de sustancia. Consiste básicamente en el “cambio por el cambio mismo”, generando un movimiento vacío, carente de progreso real. Pone un juego una temporalidad estanca y ritualizada, a la que Benjamin emparenta con la idea Nietzscheana del eterno retorno de lo mismo (como lo indica el



espiral sin fin que sirve como emblema de la secuencia de títulos del *film* *Vértigo*) ya que esta se reviste en un símbolo que persiste en ser el mismo.

En el *clímax* del *film*, Scottie expresa su decepción trágica cuando se da cuenta que Gavin Elster había sido el primero en “remodelar” a Judy. Por lo tanto Scottie estaba recreando la fantasía de otro. Pero el personaje de Elster no es simplemente otro individual sino que representa lo que Lacan denomina la figura del *Gran Otro*, el destinatario simbólico de la estructura fantasmática. En otras palabras, si la fantasía existe y persiste es porque hay una estructura que la soporta. Desde una perspectiva lingüística, esta estructura está organizada como un circuito de comunicación montado sobre un sistema de significación. Es por eso que uno de los presupuestos principales de la teoría Post-estructuralista es que la *subjetividad* debe ser concebida como una construcción discursiva: el sujeto es constituido sobre la adquisición del lenguaje bajo la aceptación de la figura de un “yo” que lo sitúa en relaciones de diálogo. En *Vértigo* el circuito está representado con Gavin Elster como emisor, Scottie como receptor y Madeleine como el mensaje. El significante del mensaje es la Moda, y el significado es el sujeto de la lógica del consumo del capitalismo, en toda su furia fetichista. Y es dentro de este circuito donde el espectador puede adoptar sus distintas posiciones como un “Yo” dentro de la estructura del relato.

Llegando al final del artículo es menester hacer una aclaración para no equivocar los enemigos y desviar el verdadero propósito del análisis. Si bien los párrafos anteriores están recargados de sentencias que parecieran condenar y demonizar a la Moda como sistema ideológico con sus acciones nocivas para con la sociedad y sus individuos, no hay que perder de vista que tanto la moda como el cine (para nombrar los sistemas analizados en este artículo) son tecnologías y herramientas que están al servicio de sujetos ideológicos productores de discursividad, pero que por sí solos, deslindados de estos aparatos ideológicos represivos, de los que ya hemos hablado en extenso, tanto la moda como el cine son herramientas neutrales y que al servicio de otro tipo de paradigmas de uso, pueden estar al servicio de la liberación y el progreso. Por lo tanto consideramos a *Vértigo*, el *film* tomado como ejemplo, como la muestra de un caso de feliz combinación entre estos dos poderosos sistemas de la cultura popular.

Desde la perspectiva lingüística, esta “feliz combinación” se produce a través de la operación que Barthes recupera de Lois Hjelslev; la retórica connotativa. Este tipo de operación lingüística supone la interacción de sistemas semióticos completos (cada uno con sus respectivos planos de contenido y expresión) para generar un nuevo plano semiótico que sirva como integración; el plano de la connotación. En el caso del presente análisis, los dos sistemas en cuestión son por supuesto la moda y el cine. La relación que se da entre el segundo sistema y el primero es la relación de Metalenguaje, donde el cine enmarca y “habla” a la moda, tomándola como lenguaje objeto. A través de esta operación retórica la Moda se abre al mundo; a través de ella el mundo está presente en la Moda, no sólo como poder humano productor de un sentido abstracto, sino como conjunto de “razones”, es decir, como ideología. Al producirse este desplazamiento, se realiza una transubstanciación semántica entre los signos de los sistemas y el vestido real pasa a ser el vestido filmado. El aporte fundamental que el sistema audiovisual le hace al de la moda es el de incorporar una dimensión narrativa la cual fundamentalmente aporta la capacidad de producir sen-

tido y al hacerlo, echar luz sobre las verdaderas instancias subjetivas ocultas que articulan los discursos ideológicos que configuran el imaginario social. Mientras que Benjamin ve a la moda como un sistema tiránico que engaña a las masas haciendo pasar a la seductora y edificante novedad por progreso y participación genuinas, también contempla que sus propias degeneraciones (su exacerbación del juicio, su poder de objetivación, su engaño a la muerte y su parodia de la naturaleza) pueden al mismo tiempo funcionar como aliados de la transformación revolucionaria. Pero para que esa transformación ocurra la moda debe ser aprehendida Alegóricamente (allí juega un rol fundamental el cine con todo su poder meta lingüístico). En este sentido es como la moda puede finalmente escapar del dominio de “la hermosa apariencia” (Schein) para ingresar en el de re-activación, re-apropiación y utilización revolucionaria. Por lo tanto la operación es doble. En este caso el primer paso es sacar a la moda de su lugar de seducción fetichista y pantalla encubridora que habitualmente tiene al ser capturada por los aparatos ideológicos represivos. Luego, en segunda instancia, ambos sistemas entran en función de retroalimentación creativa, que puede derivar en una sinergia tan imprevisible como productiva.

Este es el punto donde el arte y el lenguaje alcanzan su integración más elevada; cuando como sucede con el caso de *Vértigo* se crea un Mito (como una dimensión de puro significado), cuya fuerza alegórica ficcional nos devuelve una profunda conciencia sobre el actual funcionamiento del imaginario social y nuestra posición subjetiva dentro del mismo.

## Bibliografía

- Althusser, L. (1970). Ideology and Ideological State Apparatuses, en *Lenin and Philosophy*. Londres: New Left Books.
- Barthes, R. (1967). *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- (1965). *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón editor.
- Benjamin, W. (1940). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.
- (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- (1927-40). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, S.A.
- Bloch, A. (2012). *Benjamin's concept of fashion*. Disponible en: <http://strangesermons.com/340/walter-benjamins-concept-of-fashion/>
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Esquevin, C. (2012). *The costumes of Vertigo*.
- Lacan, J. (1964). *Seminario 11: cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Disponible en: <http://eves-reel-life.blogspot.com.ar/2012/01/costumes-of-vertigo.html>
- Truffaut, F. (1967). *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza.
- Shapiro, A. (2009). *Fashion in Rear Window and Vertigo*. Disponible en: <http://amandajoyshapiro.hubpages.com/hub/Fashion-in-Rear-Window-and-Vertigo>.
- Veysey, I. (2012). *Costume & identity in Hitchcock's Vertigo*. Disponible en: <http://clothesonfilm.com/costume-identity-in-hitchcocks-vertigo/25039/>.

Zizek, S. (2003). *Los órganos sin cuerpo de Hitchcock*. (Transcripción de la conferencia brindada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires el 27 de noviembre de 2003). (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se animó a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

## Filmografía

*Vértigo* (1958). Alfred Hitchcock

*The pervert's guide to cinema* (2006). Sophie Fiennes y Slavoj Zizek.

---

**Summary:** Through the analysis of the role of clothing and characterization in the classic film *Vertigo* (1958) by Alfred Hitchcock, this article aims mainly consisted of the prospects of Walter Benjamin, Roland Barthes and Slavoj Zizek theoretical framework, the system shows fashion of his usual role and fomenter surface of conspicuous consumption, to propose that to be combined with the visual system, creates a powerful critique, able to shed light on some of the most dense ideological discourses that shape the social imaginary.

**Keywords:** allegory - Barthes - Benjamin - cinema - code - fetish - ideology - metalanguage - fashion - Zizek.

**Resumo:** Através da análise do papel do vestuário e a caracterização no filme clássico *Um corpo que cai* (1958) de Alfred Hitchcock, o artigo pretende, mediante um quadro teórico composto principalmente pelas perspectivas de Walter Benjamin, Roland Barthes e Slavoj Zizek, quitar ao sistema da moda de seu habitual papel superficial e fomentador do consumo conspícuo, para propor que quando se combina com o sistema audiovisual, se cria uma potente ferramenta crítica, capaz de esclarecer alguns discursos ideológicos mais densos que configuram o imaginário social.

**Palavras chave:** alegoria - Barthes - Benjamin - cinema - código - fetiche - ideologia - metalinguagem - moda - Zizek.

---